

Relectura festiva de dos episodios del *Quijote*: don Quijote colgado de la ventana (I, 43-44) y Sancho colgado de la encina (II, 34)

Federica ZOPPI
Università di Verona

Resumen

La estructura laberíntica del *Quijote* presenta un continuo juego de escritura y rescritura, de reelaboración de motivos narrativos. Esto se manifiesta en las relaciones intratextuales entre la primera y la segunda parte, así como en las aventuras simétricas protagonizadas por don Quijote y Sancho. Este estudio pretende añadir a las reiteraciones estructurales cervantinas dos episodios hasta ahora descuidados por la crítica, es decir el momento en el cual don Quijote, burlado por Maritornes, queda colgado por el brazo de una ventana (I, 43-44) y la caza del jabalí organizada por los duques, durante la cual Sancho queda colgado de una encina (II,34). Se propone, finalmente, una relectura de los dos episodios a través del prisma carnavalesco de las tradiciones de cosificación y animalización del ser humano.

Palabras clave: Cervantes, *Quijote*, reiteración estructural, simetrías, carnaval

Abstract

The labyrinthine structure of *Don Quijote* presents a constant game of writing and rewriting, as a recreation of narrative motifs from multiple perspectives. This is evident in the intratextual relations between the first and the second part, as well as in the symmetrical adventures where don Quixote and Sancho are placed in analogous circumstances, set in opposite contexts. This study aims to add to these structural reiterations two episodes, so far neglected by critics: the moment in which Don Quixote is hanged by the arm from a window, as a result of Maritornes's prank (I, 43-44) and the boar-hunting proposed by the duke and duchess, when Sancho ends up hanging from an oak (II, 34). The two episodes are reinterpreted through the prism of those carnival traditions which tend to accomplish the animalization and objectification of human beings.

Keywords: Cervantes, *Don Quijote*, structural reiteration, symmetries, carnival

La escritura del *Quijote* parece el resultado de un encuentro y desencuentro entre fuerzas opuestas, donde se combinan y armonizan impulsos diferentes y aparentemente contrastantes: por una parte hay la escritura desatada, libre y casi incontenible, que admite la presencia de disparates e incongruencias, incluso de

auténticas incoherencias textuales, y que parece ser reflejo de una composición espontánea, en la cual falta, sobre todo en la primera parte, la construcción de una estructura sólida definida. Por otra parte, sin embargo, el *Quijote* abunda en referencias intratextuales: Cervantes escribe aventuras enteras para reescribirlas bajo otro punto de vista, alterando el contexto o, a veces, con otro protagonista: el autor juega con el mismo significado de los episodios y con su valor estructural, proporcionando interpretaciones paralelas de la misma aventura o versiones antitéticas que dan lugar a lecturas paródicas.

Cuando se hable de relaciones de intratextualidad entre las dos partes del *Quijote*, no hay que olvidar que se trata, en realidad, de dos novelas distintas, que Cervantes publicó a diez años de distancia la una de la otra; dos proyectos literarios diferentes, entonces, ya que en el *Quijote* de 1615 domina un propósito polémico: deslegitimar la existencia del falso *Quijote* y la autoridad de Avellaneda sobre él y, al mismo tiempo, responder a algunas críticas sobre la escritura de la primera parte, corrigiendo las incongruencias principales, como la desaparición/reaparición del rucio de Sancho, y, sobre todo, proponer un nuevo estilo de escritura, más coherente y menos diversificado, evolucionado a partir de la reflexión del autor sobre la inserción de las novelas intercaladas de la primera parte, que se omiten por completo en la segunda.

Esta podría ser, tal vez, la clave de lectura para justificar la existencia de procesos compositivos diferentes en las dos partes de la novela: con la publicación, en 1615, de la continuación, Cervantes parece preocuparse por la exigencia de cuidar la coherencia interna de la obra y, al mismo tiempo, la coherencia entre las dos partes, consolidando la cohesión entre ellas a través de aventuras que aluden, de manera más o menos evidente, a episodios de la primera parte. Cervantes parece intentar borrar los años que separaron las dos partes, que le ofrecieron a Avellaneda la posibilidad de insertar su continuación “apócrifa”.

Martín Morán (2009: 192 y sgs.) se opuso a la definición del *Quijote* como “primera novela moderna”¹ precisamente porque le faltaría un rasgo indispensable para que se le pueda aplicar la concepción actual del término, es decir la coherencia textual: “en un plano estrictamente estructural el *Quijote* parece formado por una serie de escenas, sin mayor interconexión lógico-semántica, que no producen un cambio en el equilibrio inicial y no modifican el estatuto caracterial de los personajes”. Sin embargo, según el estudioso, uno de los factores que más contribuye al sentido de unidad de la novela – unidad definida “semántica”, más que narrativa – estaría constituido precisamente por las referencias internas, vale decir la reiteración de los mismos motivos en las dos partes². Martín Morán (2009: 197 y sgs.) estudió las referencias internas al *Quijote*, o, según su misma definición, la “reiteración de motivos temáticos”, que se configura precisamente como “calco semántico de algunos motivos

¹ A esta definición se refieren, por ejemplo, Canavaggio (1992: 234), Avallé-Arce (1976: 58, 71), Maravall (1976: 11, 18).

² Por ejemplo, en la segunda parte, el encantamiento de Dulcinea sería un ulterior desarrollo de la fingida embajada de Sancho a la dama, aventura que se halla en el primer *Quijote* (Martín Morán, 2009: 197).

de la primera [parte]” en la segunda, de forma más o menos explícita, declarada o solo aludida.

En el marco de este estudio, nos interesan en particular dos categorías de referencias textuales internas: en primer lugar, la presencia de parejas de aventuras simétricas³, que se producen cuando don Quijote y Sancho protagonizan, en momentos diferentes, esencialmente la misma situación. El episodio más conocido y estudiado es la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos y la aventura especular de la caída de Sancho en la sima⁴. Casalduero (1947: 210) definió este procedimiento como la creación de un “paralelismo antitético de acción”, incluyendo en esta categoría todas las circunstancias de situaciones simétricas, sin limitarlas a las que ven a don Quijote y Sancho en situación especular. Por eso, mencionó también el comienzo de la segunda parte, con don Quijote en su cama y a punto de partir por otra aventura, relacionándolo con la conclusión de la novela, donde don Quijote está moribundo en la misma cama; otro ejemplo sería el episodio del encantamiento de Dulcinea por parte de Sancho, que resuena en el engaño que se encuentra hacia el final de la obra, cuando Sancho le hace creer a su amo que ha desencantado a Dulcinea gracias a los tres mil trescientos azotes que se dio.

En segundo lugar, otro vínculo intratextual que merece la pena mencionar es la relación entre la venta de la primera parte y el palacio ducal de la segunda: en este caso se trata de una reinterpretación de los mismos motivos encuadrados en dos contextos invertidos, opuestos bajo el punto de vista socio-cultural, pero igualmente burlescos. La antítesis se manifiesta respecto al trasfondo de las aventuras más que a la acción en la cual, en cambio, se halla una marcada concentración de elementos reiterados y paralelísticos⁵. La impresión final al leer estos capítulos en correlación es precisamente

³ Me parece oportuno precisar que el estudio de Immerwahr (1958), enfoca la cuestión de las simetrías desde otra aproximación, es decir bajo la perspectiva estructural, es decir analizando las analogías que se pueden establecer entre los enredos y los personajes menores (la novela del *Curioso impertinente*, la historia de Zoraida, la de doña Clara, la aventura de Fernando y Dorotea, etc.) y la acción principal protagonizada por don Quijote.

⁴ Véase Casalduero (1966: 341-344). MacCurdy y Rodríguez (1981: 142) indicaron esto como el único caso en el cual el mismo autor señala el paralelismo entre dos episodios: “A lo menos no seré yo tan venturoso como lo fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando descendió y bajó a la cueva de aquel encantado Montesinos” (*Quijote* II, 55). Según mi opinión, se puede identificar otra circunstancia en la cual el autor orienta la lectura estableciendo una conexión intratextual; me refiero a lo que afirma don Quijote en II, 71: “–Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más”. El caballero declara aceptar como verdad el cuento de Sancho de su viaje ultramundano sobre Clavileño solo si el mismo Sancho creerá en su bajada en la cueva de Montesinos. De esta forma, en las palabras de los personajes se establece un parentesco explícito entre las dos aventuras.

⁵ Entre los estudios que llamaron la atención sobre las relaciones internas entre las aventuras de las ventas y las del palacio ducal mencionamos en particular: Aveyra (1977), Torrente Ballester (1984: 185 y sgs.) y Márquez (1990: 140) para la comparación entre los personajes femeninos; sobre la estructura y las fuentes de los episodios véase Close (1991; 1993) y Casalduero (1966: 322 y sgs. para las relaciones amorosas burlescas que se desarrollan en los dos contextos. Para el papel simétrico que el binomio venta/castillo desempeña en la estructura del viaje quijotesco en las dos partes de la novela se señala el

que la ambientación noble y refinada no implica ninguna superioridad moral por parte de los duques, autores de burlas aún más crueles que las venteriles.

El objetivo de este trabajo es analizar y comentar dos episodios de la novela que caben en ambas categorías: se trata de dos aventuras paralelas, una se desarrolla en la venta (*Quijote* I, 43)⁶ y la otra en el palacio ducal (*Quijote* II, 34), protagonizadas, respectivamente, por don Quijote y Sancho.

El capítulo I, 43 está dedicado a la burla nocturna organizada por Maritornes y la hija del ventero a costa de don Quijote. Mientras don Quijote, armado, está haciendo guardia fuera de la venta de Juan Palomeque, las dos jóvenes se asoman a un agujero del pajar, única ventana que daba al campo, y sorprenden a don Quijote con un diálogo amoroso: la hija del ventero finge ser una dama enamorada de él y le ruega al caballero que le deje tocar su mano para “poder deshogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído” (*Quijote* I, 43). El vanitoso don Quijote cae en la trampa, adulado por la atención que se le presta como objeto de la pasión de la supuesta dama: se pone de pies sobre Rocinante para llegar hasta la ventana del pajar y tenderle la mano a la joven. Maritornes, en cambio, le ata la muñeca al agujero, y las dos lo dejan allí, sin poder moverse ni soltarse:

Estaba, pues, como se ha dicho, de pies sobre Rocinante, metido todo el brazo por el agujero, y atado de la muñeca, y al cerrojo de la puerta, con grandísimo temor y cuidado que si Rocinante se desviaba a un cabo o a otro, había de quedar colgado del brazo; y, así, no osaba hacer movimiento alguno, puesto que de la paciencia y quietud de Rocinante bien se podía esperar que estaría sin moverse un siglo entero [...]. Tiraba de su brazo, por ver si podía soltarse, mas él estaba tan bien asido, que todas sus pruebas fueron en vano. Bien es verdad que tiraba con tiento, porque Rocinante no se moviese; y aunque él quisiera sentarse y ponerse en la silla, no podía sino estar en pie o arrancarse la mano. [...] Y, finalmente, allí le tomó la mañana tan desesperado y confuso, que bramaba como un toro, porque no esperaba él que con el día se remediaría su cuita, porque la tenía por eterna, teniéndose por encantado (*Quijote* I, 43).

Don Quijote, convencido de ser víctima de un encantamiento, se queda atado e inmóvil a la ventana del pajar, esperando tanto tiempo que le parece “un siglo entero”. En las primeras horas de la madrugada, se despierta la venta, con el vaivén de su actividad cotidiana, y llegan cuatro hombres a caballo. Una de estas cabalgaduras interrumpe la quietud de Rocinante, que estuvo sin moverse durante toda la noche:

Sucedió en este tiempo que una de las cabalgaduras en que venían los cuatro que llamaban se llegó a oler a Rocinante, que, melancólico y triste, con las orejas caídas, sostenía sin moverse a su estirado señor; y como en fin era de carne, aunque parecía de leño, no pudo dejar de resentirse y tornar a oler a quien le llegaba a hacer caricias, y, así, no se hubo movido tanto cuanto, cuando se desviaron los juntos pies de don Quijote, y, resbalando de la silla, dieran con él en el suelo, a no quedar colgado del brazo, cosa que le causó tanto dolor, que creyó o que la muñeca le cortaban o que el brazo se le arrancaba. Porque él quedó tan cerca del suelo, que con los

estudio de Lumsden-Kouvel (1980). Me dediqué a un análisis pormenorizado de los puntos de contacto entre los dos contextos en Zoppi (en prensa).

⁶ Según aparece en *Bibliografía*, cito de la versión online de la edición de Francisco Rico; por lo tanto no se indicarán números de página.

estremos de las puntas de los pies besaba la tierra, que era en su perjuicio, porque, como sentía lo poco que le faltaba para poner las plantas en la tierra, fatigábase y estirábase cuanto podía por alcanzar al suelo, bien así como los que están en el tormento de la garrucha, puestos a «toca, no toca», que ellos mismos son causa de acrecentar su dolor, con el ahínco que ponen en estirarse, engañados de la esperanza que se les representa que con poco más que se estiren llegarán al suelo (*Quijote* I, 43).

El capítulo I, 43 termina así, con la ridiculización de don Quijote: sus expectativas románticas de ser el objeto de la pasión de una dama lo dejan colgado por el brazo, víctima de una burla bien orquestada. La condición de suspensión física de don Quijote está reflejada en la suspensión narrativa del episodio, que, al final del capítulo I, 43, deja al lector pendiente de una conclusión.

La aventura se completa en el capítulo siguiente, donde se sigue describiendo la humillación del caballero:

En efeto, fueron tantas las voces que don Quijote dio, que abriendo de presto las puertas de la venta salió el ventero despavorido, a ver quién tales gritos daba, y los que estaban fuera hicieron lo mesmo. Maritornes, que ya había despertado a las mismas voces, imaginando lo que podía ser, se fue al pajar y desató, sin que nadie lo viese, el cabestro que a don Quijote sostenía, y él dio luego en el suelo, a vista del ventero y de los caminantes, que, llegándose a él, le preguntaron qué tenía, que tales voces daba. Él, sin responder palabra, se quitó el cordel de la muñeca y, levantándose en pie, subió sobre Rocinante (*Quijote* I, 44).

Esta circunstancia me parece se pueda relacionar con otro episodio que se desarrolla en la segunda parte, durante la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los duques. En el conjunto de las burlas ducales – “burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras” (*Quijote* II, 34) – se organiza también una caza al jabalí. Al ver al desmesurado animal “crujiendo dientes y colmillos y arrojando espuma por la boca” (*Quijote* II, 34), Sancho reacciona aterrorizado: descuidando el propósito de la misma caza, se encarama sobre una encina para huir de la bestia; pero la rama del árbol se rompe y el escudero queda colgado por su traje a un gancho:

Solo Sancho, en viendo al valiente animal, desamparó al rucio y dio a correr cuanto pudo, y procurando subirse sobre una alta encina, no fue posible, antes estando ya a la mitad della, asido de una rama, pugnando por subir a la cima, fue tan corto de ventura y tan desgraciado, que se desgajó la rama, y al venir al suelo, se quedó en el aire, asido de un gancho de la encina, sin poder llegar al suelo. Y viéndose así, y que el sayo verde se le rasgaba, y pareciéndole que si aquel fiero animal allí allegaba le podía alcanzar, comenzó a dar tantos gritos y a pedir socorro con tanto ahínco, que todos los que le oían y no le veían creyeron que estaba entre los dientes de alguna fiera.

Finalmente, el colmilludo jabalí quedó atravesado de las cuchillas de muchos venablos que se le pusieron delante; y volviendo la cabeza don Quijote a los gritos de Sancho, que ya por ellos le había conocido, vio pendiente de la encina y la cabeza abajo, y al rucio junto a él, que no le desamparó en su calamidad, y dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho: tal era la amistad y buena fe que entre los dos se guardaban. Llegó don Quijote y descolgó a Sancho, el cual viéndose libre y en el suelo miró lo desgarrado del sayo de monte, y pesóle en el alma, que pensó que tenía en el vestido un mayorazgo (*Quijote* II, 34).

En la dos ocasiones, Sancho y don Quijote quedan colgados, respectivamente por el sayo y por el brazo. La situación de suspensión es el resultado, en ambos casos, de burlas: por una parte, la burla organizada por Maritornes juega con las ilusiones quijotescas, creando una situación conforme a ellas para que el caballero caiga víctima del engaño; por otra parte, la caza pertenece a la escenificación de los duques, que crean un entorno elegante, de fiesta renacentista, con prácticas que expresan y simbolizan la esencia de la vida feudal y caballerescas, como los torneos y esta misma escena de caza, secundando los deseos de don Quijote y tratándolo como un caballero para burlarse de él. En los dos casos, se produce un choque entre la víctima y el contexto que la rodea: las expectativas quijotescas de una aventura amorosa quedan incumplidas y ridiculizadas por el ambiente de la venta; la farsa ducal, que se centra en una construcción aparatosa y refinada, queda rebajada por la imagen de Sancho suspenso en el aire, con el traje a punto de rasgarse.

Al calificar el “paralelismo antitético” Casaldueiro (1947: 210) había afirmado que “nos traslada siempre de un valor a otro valor, de una medida a otra, de la justicia y la belleza ideales a la justicia y belleza terrenales”, haciendo referencia a los episodios que ya he citado anteriormente. En el caso de las dos circunstancias en las cuales don Quijote y Sancho quedan colgados, no parece apropiado hablar de antítesis: como ocurre, en general, en la relación entre venta y palacio ducal, los elementos reiterados superan la contraposición para establecer un vínculo de analogía. La antítesis, donde se produzca, se revela como meramente aparente, relativa a la diferencia social y cultural que separa los dos contextos. De hecho, venta y castillo comparten numerosos elementos comunes, que participan de la misma función narrativa⁷: la insistencia sobre los mismos motivos da lugar a situaciones burlescas estructuralmente análogas, como se demuestra en el caso que se está tratando. No es posible considerar una de las dos situaciones como el contrapunto prosaico de la otra; al contrario, ambas se encuadran en la misma lógica de rebajamiento e inversión carnavalescos, por una parte, hacia las ilusiones quijotescas y, por la otra, hacia la artificiosa elegancia del entorno creado por los duques. Tanto la venta como el palacio ducal, entonces, representan dos contextos ennoblecidos, pero, a la vez, falsificados: por una parte por las fantasías caballerescas de don Quijote, que convierten la venta en castillo, por otra parte por los mismos duques, que crean de manera ficticia un contexto conforme a las expectativas de don Quijote con el propósito de burlarse de él. El disfraz carnavalesco, entonces, se aplica a enteras ambientaciones, según los deseos y los designios de los personajes, que transmutan la misma esencia de su entorno.

⁷ En los dos contextos, de la venta y del palacio ducal, se hallan elementos, situaciones y metáforas que se vuelven a elaborar bajo una nueva perspectiva, por ejemplo la construcción de supuestas aventuras eróticas, que acaban siendo burlas urdidas para ridiculizar a don Quijote, la presencia de personajes femeninos que dirigen la acción (Maritornes, Altisidora, doña Rodríguez), la reiteración del mismo sistema metafórico que hace referencia a la esfera del erotismo (con imágenes como la del gigante, del rabo, del peine, de la nariz y de la barba), la aparente y ficticia realización de las ambiciones caballerescas de don Quijote. Para un análisis pormenorizado de todos estos temas véase el capítulo II de Zoppi (en prensa).

Otra analogía que merece la pena subrayar atañe a la reacción de los dos protagonistas a la crisis. Inicialmente, cuando don Quijote se queda forzosamente de pie sobre Rocinante durante toda la noche, domina una impresión de estatismo: el caballero no puede hacer más que esperar que Rocinante no se mueva⁸, mientras se pierde en sus quimeras caballerescas, convencido de ser víctima de otro encantamiento. Al alcanzar el desenlace de la burla, sin embargo, la escena cambia completamente; con la llegada del día se produce un cuadro caótico y dinámico, dominado también por impresiones sonoras: destaca el movimiento de los animales, incluso de Rocinante, y la consecuente caída de don Quijote de la silla, con las tentativas desesperadas de “estirarse” para tocar el suelo con la punta de los pies. Además, los gritos de dolor de don Quijote despiertan la venta entera, así que Maritornes, percatándose de lo que está ocurriendo, corre a desatar el brazo del caballero. De la misma forma, en II, 34, la partida de caza se caracteriza por su dinamismo y por la impresión auditiva de los gritos de Sancho, que llaman la atención de don Quijote, el cual, finalmente, lo descuelga del gancho.

Otro rasgo común de los dos episodios es la presencia y el papel de los animales: el jabalí, que suscita el miedo de Sancho hasta el punto de encamarse sobre la encina para escaparse de él, el ladrido de los perros, y por otro lado, la comparación de los gritos de don Quijote con el bramido de un toro. En los dos casos se presta especial atención a la presencia de Rocinante y del rucio de Sancho⁹: Rocinante participa de forma involuntaria, sin interesarse por la suerte de don Quijote; la “paciencia y quietud” que manifiesta son rasgos de su carácter melancólico¹⁰, más que síntomas de fidelidad hacia su amo. Se trata, además, de atributos que comparte con el mismo don Quijote, como se explicita, por ejemplo, en I, 52 al afirmar que “estaba con tanta paciencia como su amo”. Precisamente por eso, en I, 43, en cuanto otra cabalgadura se acerque, Rocinante se mueve, indiferente a lo que le pueda pasar a don Quijote, con el resultado de dejarlo suspenso por el brazo atado a la ventana. Precisamente como le ocurre al caballero, tentado por la adulación burlesca de Maritornes, Rocinante es “seducido” por las “caricias” de otro caballo; su lascivia acaba siendo la causa jocosa que precipita el desenlace de la burla.

⁸ Según Torres (2002: 97) el empleo del verbo *move* en este contexto se refiere no solo a la inmovilidad física de don Quijote, sino también a su impotencia sexual, relacionada con la aventura erótica que el caballero rechaza por fidelidad a Dulcinea: “pues este verbo, así como *moler*, suele utilizarse en metáfora eróticas”.

⁹ Sobre la representación de las cabalgaduras de los protagonistas en la novela véase en particular Ordóñez Vilá (1968) y Berndt-Kelley (1992). Di Stefano (1990) se centró en la figura del asno de Sancho, mientras que Togeby (1991: 51 y sgs.) y, más recientemente, Andrés (2014) analizaron la función de Rocinante.

¹⁰ Se recuerda la representación del caballo en el cartapacio del manuscrito encontrado en Toledo: “Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan héctico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de «Rocinante»” (*Quijote* I, 9). En I, 49 se reitera la misma imagen de I, 43, de un Rocinante “que también parece que va encantado, según va de melancólico y triste”.

Merece la pena mencionar que, en el engaño de Maritornes, se pueden notar también unos “ecos sanchescos” que convierten implícitamente al escudero en un cómplice de la burla: para atar la muñeca de don Quijote la joven emplea “el cabestro del jumento de Sancho Panza” (*Quijote* I, 43). Además, la presencia de Sancho está invocada por el mismo don Quijote, que intenta llamarlo para pedirle ayuda, pero el escudero, que está “sepultado en sueño y tendido sobre el albarda de su jumento, no se acordaba en aquel instante de la madre que lo había parido” (*Quijote* I, 43). De forma completamente involuntaria, Sancho se hace cómplice de Maritornes precisamente gracias a su ausencia, permitiendo el desarrollo de la burla con su descuido de las necesidades de su amo. Efectivamente, solo don Quijote se cae al suelo, ya que nadie responde a sus gritos de ayuda, mientras que la misma intervención de don Quijote en II, 34, con los papeles invertidos, salva al escudero antes que precipite al suelo desde el árbol.

Con respecto a la presencia de los animales, en el palacio ducal el rucio de Sancho es una presencia marginal, que, aunque no participe directamente en la acción, se queda fiel al lado del escudero en su momento de crisis, con una conducta que se podría definir amistosa. En este caso también, el carácter animal se refleja en el de su amo, ya que, en este mismo capítulo, se señala que Sancho, para no abandonar a su burro, rechazó al caballo que los duques le ofrecieron. Esta lealtad recíproca queda perfectamente representada en el episodio, expresada de forma explícita también por las palabras de Cide Hamete (“dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho: tal era la amistad y buena fe que entre los dos se guardaban”)¹¹.

El quedarse colgado puede interpretarse también como una circunstancia típica de la fiesta carnavalesca, perteneciente a la clase de acciones de destronamiento, es decir la caída del rey bufón que se designaba durante el periodo del Carnaval: coronada por el pueblo como autoridad de la fiesta, esta figura representa un emblema del “mundo al revés” transitorio que se constituía durante esta época, donde se invertían las jerarquías y los humildes asumen el poder festivo. A esta conquista burlesca sigue inmediatamente su negación en el marco de la misma celebración, es decir, en las palabras de Iffland (1999: 60), la “degradación ritualizada de lo exaltado”; a través de acciones violentas, pero siempre lúdicas, el rey pierde la posición de autoridad en la cual fue colocado y queda rebajado a su condición originaria, permitiendo la renovación del ciclo¹². En el extenso ensayo de Iffland (1999), imprescindible para el estudio de la presencia de la tradición carnavalesca en el *Quijote*, el estudioso enfocó las innumerables situaciones de la novela que pertenecen a esta lógica de rebajamiento y ridiculización, llamando la atención en particular sobre las

¹¹ Otras alusiones al cariño de Sancho hacia su rucio se encuentran a lo largo de toda la novela, por ejemplo: “cada vez que veía levantar las vejigas en el aire y caer sobre las ancas de su rucio eran para él tártagos y sustos de muerte, y antes quisiera que aquellos golpes se los dieran a él en las niñas de los ojos que en el más mínimo pelo de la cola de su asno” (*Quijote*, II, 11).

¹² Sobre la desacralización del rey del Carnaval véase también Bajtín (1979: 215 y sgs.).

caídas de caballo padecidas por don Quijote y Sancho y las palizas que se les infligen¹³. Don Quijote, que se auto-eleva a los altares de la caballería, encoronándose a sí mismo, queda descoronado por las circunstancias violentas del mundo que le humilla y se ríe de sus ilusiones literarias. Las caídas de caballo son un ejemplo perfecto de este rabajamiento, ya que representan simbólicamente y físicamente esta desgradación, con el desplazamiento desde lo alto hacia lo bajo; la misma función se le puede atribuir también a las suspensiones, en particular a la de Sancho que queda colgado cabeza abajo, perfecta representación metafórica de la inversión carnavalesca. En particular, el hecho de quedarse suspendido en el aire recuerda la práctica ritual de colgar los peles en la calle durante el tiempo de Carnaval, mediante cuerdas atadas a las ventanas o los balcones, para luego mantenerlos o quemarlos; puede aludir, también, a la ceremonia en la que un pelele, que representa el rey de la fiesta, queda colgado “como parte de la humillación que sigue su coronación” (Iffland, 1999: 102). En este sentido, estas dos burlas paralelas, que se podrían definir “de suspensión”, llevan en marcha un proceso de cosificación de los personajes, igualándolos a los muñecos carnavalescos, como había ocurrido ya con el manteamiento de Sancho (*Quijote*, I, 17), ejemplo más conocido de esta analogía gracias también a la representación figurativa de esta costumbre realizada por Goya en el cartón para tapiz conservado en el Prado y titulado precisamente *El pelele*.

Don Quijote, a causa de su locura, interpreta la venta como un castillo encantado, elevando en su imaginación y en sus deseos el entorno humilde en el que se halla; este proceso podría interpretarse como un proceso carnavalesco de ennoblecimiento de lo bajo, una coronación que se niega y rectifica con la consecuente descoronación, representada por la escena en la cual don Quijote queda colgado a la ventana y, sucesivamente, por su caída al suelo. La mera circunstancia nocturna de estar atado a la ventana en pie sobre Rocinante, de hecho, no desilusiona al caballero: por eso, cuando por la mañana llegan a la venta los cuatro cuadrilleros, sigue proponiendo su imagen idealizada de la escena, intentado además establecer su autoridad de caballero para negarles el acceso a la venta/castillo. Como ya subrayó Iffland (1999: 103), en un diálogo con uno de los cuadrilleros empieza a llevarse a cabo el proceso de descoronación¹⁴:

–Castillo es –replicó don Quijote–, y aun de los mejores de toda esta provincia, y gente tiene dentro que ha tenido cetro en la mano y corona en la cabeza.

–Mejor fuera al revés –dijo el caminante–: el cetro en la cabeza y la corona en la mano. Y será, si a mano viene, que debe de estar dentro alguna compañía de representantes, de los cuales es tener a menudo esas coronas y cetros que decís; porque en una venta tan pequeña y adonde se guarda tanto silencio como esta, no creo yo que se alojan personas dignas de corona y cetro (*Quijote* I, 43).

¹³ Más rasgos carnavalescos relacionados a la creación literaria de los personajes de don Quijote y Sancho fueron estudiados por Redondo (1997: 191-203; 205-230).

¹⁴ A la hora de analizar el episodio, Iffland (1999: 102) interpretó ya el empleo, por parte de Maritornes, del cabestro del rucio de Sancho como el “primer rebajamiento al nivel simbólico que sufre nuestro rey de Carnaval” don Quijote.

Las palabras del cuadrillero le quitan, simbólicamente, la corona de la cabeza a don Quijote y, al mismo tiempo, le golpean la misma cabeza con el cetro (“el cetro en la cabeza y la corona en la mano”). De esta forma comienza la humillación del caballero, que se completa con la intervención de Rocinante, víctima de sus instintos. Además, como ocurre con las caídas de caballo o las palizas, el dolor físico es un elemento frecuente de estos rituales jocosos de descoronación; en el caso de la burla venteril el dolor se manifiesta enfatizado por dos comparaciones: por un lado, el sufrimiento que siente don Quijote colgado por el brazo, tan intenso que le parece que “la muñeca le cortaban, o que el brazo se le arrancaba”; por otro lado, la comparación con las víctimas del tormento de la garrucha¹⁵.

De forma paralela, en el palacio ducal, la escena de Sancho colgado al árbol pertenece a la misma semántica del rebajamiento ritual carnavalesco, puesto que actúa como elemento de contraste que niega la aparente elegancia del entorno evocada por la escena de caza, típica de las fiestas de palacio renacentistas. La caza es un elemento característico de la vida de la corte, representación mimética de la guerra y metáfora de la conquista amorosa; se trata de un privilegio señorial, momento exquisitamente lúdico por falta de utilidad práctica. En la época del Renacimiento, la caza fue reglamentada severamente, prohibiéndose en las formas practicadas por las clases más humildes para caracterizarla cada vez más como mero pasatiempo aristocrático, no solo, entonces, privilegio, sino también derecho de la clase feudal (Garbero Zorzi, 1985: 171-174). Según las mismas palabras del duque:

el ejercicio de la caza de monte es el más conveniente y necesario para los reyes y príncipes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias, para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas, agilitanse los miembros del que la usa; y lo mejor que él tiene es que no es para todos, como lo es el de los otros géneros de caza, excepto el de la volatería, que también es solo para reyes y grandes señores (*Quijote* II, 34).

En esta descripción de la caza resuena la afirmación de Castiglione:

Sono ancor molti altri esercizi, i quali, benché non dipendano direttamente dalle armi, pur con esse hanno molta convenienza e tengono assai di una strenuità virile. E tra questi parmi la caccia esser dei principali, perché ha una certa similitudine di guerra, ed è veramente piacere da gran signori e conveniente a uomo di corte (*Cortigiano* I [4.55]: 43).

Es más, al comienzo de este mismo capítulo se declara que los duques mandaron a sus criados que organizaran esta caza de montería, “con tanto aparato de monteros y cazadores como pudiera llevar un rey coronado” (*Quijote* II, 34): la caza señorial en la cual don Quijote y Sancho participan, entonces, equivale a otra coronación y la imagen de Sancho colgado de la encina representa la descoronación

¹⁵ Torres (2002: 97) planteó la hipótesis de que don Quijote sea castigado con este tormento por su fidelidad a Dulcinea.

que vuelve a rebajar la condición de los protagonistas y, además, de todo el contexto en el cual se hallan.

El mismo vestuario que los duques les ofrecen a don Quijote y Sancho parece ser anticipador de esta coexistencia de lo bajo con lo alto: el vestido verde –“vestido de monte” o montero–, de hecho, es típico de los cazadores, que tienen que camuflarse en el campo o en el bosque¹⁶. El color verde, asimismo, se relaciona tradicionalmente con la indumentaria del loco¹⁷. No parece, entonces, casual, que solo Sancho acepte el traje, mientras que don Quijote “no se le quiso poner, diciendo que otro día había de volver al duro ejercicio de las armas y que no podía llevar consigo guardarropas ni reposterías” (*Quijote* II, 34): efectivamente, durante la partida de caza, será Sancho el que se comportará como un loco o un bufón, con el resultado de rasgar su nuevo y precioso hábito verde, detalle redundante en la narración de la escena: “el sayo verde se le rasgaba [...] lo desgarrado del sayo de monte [...] mostrando las llagas a la duquesa de su roto vestido”.

El proceso de cosificación se reitera también a través de otro episodio que se encuentra en la novela, en el cual se detectan algunos elementos relacionados con los dos episodios que me ocupan. En el capítulo II, 26, se describe la representación de la historia de Gaiferos y Melisendra en el retablo de Maese Pedro. Durante el espectáculo de marionetas, se produce una situación análoga a las burlas “de suspensión”: el personaje de Melisendra, para huir con su amado Gaiferos, intenta descender del mirador, pero su vestido se engancha y Melisendra queda colgada al balcón. Se presenta, entonces, otra situación de suspensión que, aunque no sea consecuencia de una burla, es parte de una representación teatral, es decir de otra forma de ficción y de engaño. En particular, como le ocurre a Sancho, Melisendra

¹⁶ Verde es el color de la indumentaria de la duquesa durante su primer encuentro con don Quijote en II, 30, presentada como “bella cazadora” ya en el epígrafe: “Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafren o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizzarria venía transformada en ella”. Análogamente, verde es el traje de don Diego de Miranda, designado con el apelativo de Caballero del verde gabán, que declara: “mis ejercicios son el de la caza y pesca” (*Quijote* II, 16).

¹⁷ Moner (1989: 193) consideró el verde como el color emblemático de la locura, que se encuentra en distintas ocasiones en la indumentaria de los personajes cervantinos durante la estancia en el palacio ducal, en particular en el capítulo II, 46: “don Quijote [...] se vistió su acamuzado vestido y se calzó sus botas de camino, por encubrir la desgracia de sus medias; arrojóse encima su mantón de escarlata y púsose en la cabeza una montera de terciopelo verde, guarnecida de pasamanos de plata”. Redondo (1997: 227, n.95) recordó también que don Quijote “traía atada [la celada] con unas cintas verdes” (*Quijote* I, 2) y que, en II, 44, se le sueltan unos puntos de las medias verdes: “Afligióse en extremo el buen señor, y diera él por tener allí un adarme de seda verde una onza de plata (digo seda verde porque las medias eran verdes)”. Sobre el valor simbólico del color verde en relación con la locura y con el comportamiento bufonesco véase también Márquez Villanueva (1980: 93 y sgs.), que interpretó el rechazo por parte de don Quijote del traje verde en esta circunstancia como “uno de los primeros síntomas del curso de enfrentamiento a que se halla destinada la relación entre el andante y el aristócrata, entre la Caballería y la Corte”. Para el significado simbólico del color verde véase también Percas de Ponseti (1975). Otros empleos del verde en la indumentaria fueron analizados por Redondo a la hora de estudiar el personaje del Caballero del verde gabán (1997: 265-289).

queda colgada a un gancho por su hábito; las expresiones que describen este momento son casi idénticas a las que se encuentran en la escena de II, 34: por una parte, Sancho “se quedó *en el aire, asido* de un gancho de la encina, *sin poder llegar al suelo*” (*Quijote* II, 34), por la otra, a Melisendra “se le ha *asido* una punta del faldellín de uno de los hierros del balcón, y está pendiente *en el aire, sin poder llegar al suelo*”¹⁸. Los dos evitan la caída inminente gracias a la intervención, respectivamente, de don Quijote y de Gaiferos, que los descuelgan. A la suspensión sanchesca, entonces, se asocia también este episodio, así que parece posible superponer a la figura de Sancho no solo la de un pelele, sino también la de otra clase de muñecos, los títeres del retablo; a la cosificación –y consiguiente ridiculización– de los personajes se añade, por lo tanto, otro matiz, el de la mecanización. Esto queda confirmado aún más si se considera que en el contexto del palacio ducal don Quijote y Sancho actúan precisamente como títeres, cuyas cuerdas están movidas por las manos ajenas de los mismos duques, marionetas que respetan el papel asignado en el aparatoso conjunto de las burlas palaciegas. De hecho, don Quijote, que se rebela contra la voluntad de los duques y no se pone el traje ofrecido, se salva de esta humillación y evita, por lo menos en esta ocasión, convertirse en una marioneta.

Volviendo al Carnaval, hay otras prácticas tradicionales que hacen referencia a la acción de dejar algo suspenso. Además de los peleles, se solían colgar también animales, en particular el gallo, símbolo por antonomasia de la fiesta. En las escuelas los niños organizaban, ya a partir del siglo XIII, peleas de gallos el día de Jueves Gordo. Además, la elección del “rey de gallos”, con sus numerosas variantes, es un elemento constante de la tradición carnavalesca; esencialmente, el juego consiste en sacrificar unos gallos que, colgados por las patas, venían degollados o golpeados con bastones. El que ganaba el juego se transformaba a sí mismo en el gallo rey del carnaval: esto se podía simbolizar ornando su pelo con la cabeza del gallo sacrificado (Gaignebet, 1979: 133-134). Análogamente, durante las fiestas agrícolas, los jóvenes organizaban la “corrida del gallo”: se nombraba un rey y el juego consistía en matar al animal (Caro Baroja, 1990 II: 119). *Covarrubias*¹⁹ propone una hipótesis del origen de la “corrida de gallos”: “la razón porque se ha introducido el correr los gallos por carnestolendas, según algunos, es porque se han comido aquellas fiestas las gallinas, y porque no quede solo y viudo. Otros dicen sinificar en esto la mortificación del apetito carnal, por cuanto esta ave es lujuriosa” (p. 950). *Autoridades*²⁰ enumera dos prácticas folklóricas donde el gallo es elemento central: en primer lugar, la de *correr gallos*, que se define como

divertimiento de Carnestolendas, que se ejecuta ordinariamente enterrando un gallo, dejando solamente fuera la cabeza, y pescuezo, y bendándole a uno los ojos, parte desde alguna distancia

¹⁸ Cursiva mía.

¹⁹ Me refiero al *Tesoro de la lengua castellana* (véase en *Bibliografía* bajo: Covarrubias y Orozco, Sebastián de).

²⁰ Se trata del *Diccionario de Autoridades* (véase en *Bibliografía* bajo: Real Academia Española).

a buscarle con la espada en la mano, y el lance consiste en herirle, o cortarle la cabeza con ella. Otros le corren continuamente hasta que le alcanzan, o le cansan, hiriéndole del mismo modo²¹.

En segundo lugar, se describe una variación de esta costumbre, es decir *correr gallos a caballo*: “juego de destreza, al modo del que se hace corriendo gansos, y se diferencia en que al gallo colgado de la cuerda se le ha de cortar la cabeza con la espada, corriendo el caballo”. El juego, entonces, termina cuando el designado “rey de gallos” consiga matar al ave, que puede estar también colgado de una cuerda²². Avellaneda explicitó la relación entre este símbolo carnavalesco y el personaje de Sancho Panza. Reconociendo el fracaso de sus aspiraciones, el escudero “apócrifo” exclama: “yo me quedo tras eso sin rey ni roque, si ya estas Carnestolendas no me hazen los muchachos rey de los gallos” (*Apócrifo* V, 1: 211): el único triunfo posible para el Sancho de Avellaneda, entonces, parece ser precisamente el carnavalesco.

Las dos imágenes de Sancho y don Quijote colgados llevan a cabo no solo un proceso de cosificación de los protagonistas, sino también de animalización. Sin llegar a comparar explícitamente a los personajes con un pelele o con un animal, Cervantes consigue aludir a ellos de forma implícita, acentuando el carácter grotesco de don Quijote y Sancho a través de referencias que, aunque puedan parecer ocultas a un lector contemporáneo, resultaban probablemente manifiestas para un receptor de la época, que conocía –y tal vez participaba en– los festejos carnavalescos evocados.

Los dos episodios que acabamos de examinar nos permiten enfocar, por una parte, una de las estrategias narrativas de Cervantes en la creación de una coherencia textual interna, técnica que resulta especialmente eficaz en la composición de las aventuras paralelas que se desarrollan en las ventas de la primera parte y en el palacio ducal de la segunda. Por otra parte, se trata de dos momentos donde reside una indudable carga cómica, efecto de la reelaboración de motivos carnavalescos que el autor armoniza en el marco del universo quijotesco, sin dejar que se hagan preponderantes. La técnica degradadora de la cosificación/animalización queda sugerida más que demostrada, precisamente porque el entorno narrativo del *Quijote* no es un mundo carnavalesco, sino un contexto heterogéneo donde el carnaval es solo uno de sus numerosos ingredientes, que contribuye a la caracterización de los personajes sin entregarlos nunca por completo a la lógica desvalorizadora de la caricatura.

²¹ Caro Baroja (1989: 71) parece haber encontrado testimonios de esta misma práctica también en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX.

²² No faltan menciones literarias de este juego, en particular en las novelas picarescas. En el *Buscón* (I, 2, pp. 109-110) el mismo protagonista está coronado “rey de gallos”: “llegó – por no enfadar – el tiempo de las Carnestolendas, y, trazando el maestro de que holgasen sus muchachos, ordenó que hunjiese rey de gallos.echamos suerte entre doce señalados por él, y cúpome a mí”. El “rey de gallos” se menciona también en el *Guzmán* (I, ii, 8, p. 226): “pero yo me figuré que era el rey de los gallos y el que llevaba la gala”. También Espinel hizo referencia a esta práctica folklórica: “hijo de un gran príncipe, que, habiendo concertado con otros sus iguales en edad y calidad un juego de gallos, día de Carnestolendas” (*Marcos de Obregón*, vol. I, cap. 17, p. 153). Caro Baroja (1989: 68 ysqs.) enumeró más referencias literarias, también poéticas, al “rey de gallos”.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- (*Apócrifo*) Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- (*Buscón*) Francisco de Quevedo, *El Buscón*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 2014.
- (*Cortigiano*) Baldassarre Castiglione, *Il Cortigiano*, 2 voll., edición de Amedeo Quondam, Milano: Mondadori, 2002.
- (*Guzmán*) Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española, 2012.
- (*Marcos de Obregón*) Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, 2 voll., edición de María Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid: Castalia.
- (*Quijote*) Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 2 voll., edición de Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998 <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>>.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ANDRÉS, CHRISTIAN (2014): “Construcción, función y significación de Rocinante”, en Martínez Mata, Emilio; Fernández Ferreiro, María (ed.): *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Gijón, Asturias: Gráficas Apel, pp. 340-347.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1976): *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia: Valencia.
- AVELEYRA, TERESA (1977): “El erotismo de Don Quijote”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, pp. 468-479.
- BACHTIN, MICHAEL (1979): *L'opera di Rabelais e a cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino: Einaudi.
- BAJTÍN (véase BACHTIN)
- BERNDT-KELLEY, ERNA (1992): “En torno a sus bestias y a ser bestias (*Don Quijote de la Mancha*, II, 29)”, en Vilanova, Antonio (ed.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, vol. I, Barcelona: PPU, pp. 589-596.
- CANAVAGGIO, Jean (1992): *Cervantes: en busca del perfil perdido*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- CARO BAROJA, JULIO (1990): *Los pueblos de España*, 2. voll., Madrid: Istmo.
- CARO BAROJA, JULIO (1989): *Il carnevale*, Genova: Il melangolo.
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1947), “La composición de segundo *Quijote*: 1615”, *Realidad. Revista de ideas*, II, pp. 201-219.
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1966): *Sentido y forma del Quijote*, Madrid: Ínsula.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], edición facsimilar, Madrid: Turner, 1979.

- CLOSE, ANTHONY (1991): “Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989*, Barcelona: Anthropos, pp. 475-484.
- CLOSE, ANTHONY (1993): “Seemly pranks: the palace episodes in Don Quixote part II”, en Davis, Charles; Smith, Paul Julian (ed.): *Art and literature in Spain: 1600-1800- studies in honour of Nigel Glendinning*, London&Madrid: Tamesis Books Limited, pp. 69-87.
- DI STEFANO, GIUSEPPE (1990): “-Venid, mochachos, y veréis el asno de Sancho Panza...”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pp. 887-899.
- GAIGNEBET, CLAUDE (1979): *Le Carnaval*, Paris: Payot.
- GARBERO ZORZI, Elvira (1985): “La scena di corte”, en Bertelli, Sergio; Cardini, Franco; Garbero Zorzi, Elvira (ed.): *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano: Mondadori, pp. 127-187.
- IFFLAND, JAMES (1999): *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- IMMERWAHR, RAYMOND L. (1958): “Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One”, *Comparative Literature*, X, pp. 121-135.
- KNUD, TOGEBY (1991): *La estructura del Quijote*, Antonio Rodríguez Almodóvar, Antonio (ed.), Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LUMSDEN-KOUVEL, AUDREY (1980): “Desde la venta del engaño al castillo del desengaño: ensayo de topología estructural en el *Quijote*”, en Gordon, Alan M.; Rugg, Evelyn (ed.): *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, 22-26 de agosto de 1977, Toronto: University of Toronto, pp. 479-481.
- MACCURDY, RAYMOND R. y RODRÍGUEZ, ALFRED (1981): “Algo más sobre la visitación subterránea de Sancho Panza”, *Crítica Hispánica*, III, pp. 141-147.
- MARAVALL, José Antonio (1976): *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro: Santiago de Compostela.
- MÁRQUEZ, HECTOR P. (1990): *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (1980): “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, en McGaha, Michael D. (ed.): *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, november 16-18, 1978*, Easton, Pennsylvania: Juan de la Cuesta, pp. 87-112.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL (2009): *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- PERCAS DE PONSETI, HELENA (1975): “El verde como símbolo”, en *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*, Madrid: Gredos, vol. II, pp. 386-395.
- MONER, MICHEL (1989): *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid: Casa de Velázquez.
- ORDÓÑEZ VILÁ, MONTSERRAT (1968): “Rocinante y el asno, personajes cervantinos”, *Razón y fábula*, VIII, pp. 57-75.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* [1726-1737], edición facsimilar, 3 voll., Madrid: Gredos, 1964.
- REDONDO, AUGUSTÍN (1997): *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid: Castalia.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO (1984): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona: Ediciones Destino.
- TORRES, BÉNEDICTE (2002): *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos.
- ZOPPI, FEDERICA (en prensa): *Burlas de acción y burlas de palabra. Risa, sonrisa, ironía en el Quijote*, Vigo: Editorial Academia del hispanismo.